A 218
1291

Л 218/1291
ф1-68/3061

О ДРАМѢ

КРИТИЧЕСКОЕ РАЗСУЖДЕНІЕ Д. В. АВЕРКІЕВА

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ СТАТЬИ:

„ТРИ ПИСЬМА О ПУШКИНѢ“

РАЗБОРЪ А. И. ВВЕДЕНСКАГО.

ИЗЪ ОТЧЕТА О ДЕВЯТОМЪ ПРИСУЖДЕНІИ ПУШКИНСКИХЪ ПРЕМІЙ ВЪ 1893 ГОДУ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ
Вас. Остр., 9 лин., № 12
1893.

О ДРАМѢ

КРИТИЧЕСКОЕ РАЗСУЖДЕНІЕ Д. В. АВЕРКІЕВА

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ СТАТЬИ:

„ТРИ ПИСЬМА О ПУШКИНѢ“

РАЗБОРЪ А. И. ВВЕДЕНСКАГО.

ИЗЪ ОТЧЕТА О ДЕВЯТОМЪ ПРИСУЖДЕНІИ ПУШКИНСКИХЪ ПРЕМІЙ ВЪ 1893 ГОДУ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ
Вас. Остр., 9 лин., № 12
1893.

Напечатано по распоряженію Императорской Академіи Наукъ.
С.-Петербургъ, ноябрь 1803 г.

Непремѣнный секретарь, Академикъ *Н. Дубровинъ.*

2007051261

О драмѣ, критическое разсужденіе Д. В. Аверкіева, съ приложеніемъ статьи: „Три письма о Пушкинѣ“. Изданіе тщательно пересмотрѣнное и значительно дополненное. С.-Петербургъ, 1893.

Въ современной русской критикѣ, по мнѣнію г. Аверкіева, не часто встрѣчается независимость сужденія отъ предвзятыхъ мнѣній и тенденціозныхъ взглядовъ, отъ отыскиванія въ художественныхъ произведеніяхъ «излюбленныхъ политическихъ или общественныхъ идеаловъ». Между тѣмъ, безъ свободнаго отношенія къ предмету, безъ свободнаго изслѣдованія «не возможно ни постиженіе художественныхъ красотъ, ни научное изученіе поэтическихъ произведеній». Разсужденіе о драмѣ, представленное г. Аверкіевымъ на премію имени Пушкина, и имѣетъ цѣлію дать болѣе основательныя, болѣе научныя воззрѣнія на драматическое искусство.

Г. Аверкіевъ далекъ отъ мысли «предложить *новую* теорію драмы». «Въ наше время, какъ и въ прежніе вѣка», говоритъ онъ во вступленіи къ своему труду, «нѣтъ недостатка въ такихъ, бьющихъ на новизну, теоріяхъ. Писанныя людьми причастными дѣлу, онѣ имѣютъ тотъ общій недостатокъ, что обычно служатъ усиленнымъ оправданіемъ художественныхъ произведеній своихъ составителей. Авторы такихъ теорій не рѣдко стараются доказать, что искусство въ своемъ развитіи достигло наконецъ такой-то степени, что эта степень есть вѣнецъ всѣхъ предшествовавшихъ усилій и стремленій, и что именно она, эта высшая степень, и является въ ихъ произведеніяхъ». Съ не меньшимъ недовѣріемъ относится г. Аверкіевъ къ теоріямъ, составляемымъ

людьми дѣлу не причастными, находя, что онѣ «либо грѣшатъ односторонностью, либо отвлеченностью», что авторы ихъ «не принимаютъ во вниманіе, или принимаютъ не въ достаточной степени, добытое трудами другихъ». Законы искусства, «подобно законамъ всяческихъ явленій, должны быть выведены изъ него самого, а не произвольно ему навязаны извнѣ», говоритъ г. Аверкіевъ. «Вотъ почему всѣ усилія отвлеченныхъ теоретиковъ, думающихъ ограничить свободу искусства, или направить его на служеніе инымъ, полагаемымъ высшими, интересамъ, не достигаютъ цѣли; подобныя стремленія сковать или связать искусство тѣмъ же оканчиваются, чѣмъ ухищренія Лилипутовъ связать Гулливера». И потому авторъ нашъ принимаетъ за основаніе своего критическаго разсужденія «теорію старую, притомъ выведенную изъ изученія драматическихъ произведеній», именно теорію Аристотеля, въ томъ видѣ и объемѣ, какъ она разъяснена конгеніальнымъ толкователемъ великаго греческаго философа, Лессингомъ, считавшимъ, какъ извѣстно, *Поэтику* Аристотеля «такимъ же непогрѣшимымъ произведеніемъ, какъ *Элементы* Эвклида, и основанія ея такъ же истинными и вѣрными, только не такъ же понятными и потому болѣе подверженными кривому толкованію». Г. Аверкіевъ считаетъ ошибкою мнѣніе тѣхъ, «кто полагаетъ будто Аристотелевы правила относятся преимущественно до технической стороны дѣла». «Найдутся у него», говоритъ нашъ авторъ, «не безполезныя и мѣткія практическія замѣчанія, но сила его *Піитики* не въ этомъ, а въ глубокомъ постиженіи сущности драмы. Онъ не думалъ предписывать условныя мѣрки, по коимъ съ бо́льшимъ или меньшимъ удобствомъ можно бы верстать драматическія произведенія; онъ выводилъ ихъ законы изъ нихъ самихъ».

Не трудно видѣть, что въ разсужденіяхъ г. Аверкіева есть и фактическая, и логическая ошибка. Неизвѣстно, какія теоріи, «бьющія на новизну», имѣлъ авторъ въ вышеприведенныхъ словахъ; если, дѣйствительно, и возникали такія теоріи вполнѣ несостоятельныя, то онѣ давно забыты и не заслуживаютъ даже упо-

минанія въ серіозномъ трудѣ. Но цѣлый вѣкъ, протекшій со временъ Лессинга, не могъ остаться безплоднымъ для эстетическихъ изученій, и передъ нами теперь цѣлая литература, посвященная вопросамъ художественной дѣятельности человѣчества, пренебрежительное отношеніе къ которой не дозволительно. Остановиться на Аристотелѣ, котораго *Поэтика* признается дошедшею до насъ только въ отрывкѣ и, быть можетъ, и въ сокращеніи, сдѣланномъ не совсѣмъ умѣлою рукою, и на Лессингѣ, признать ихъ конечнымъ пунктомъ, высшей стадіей, до которой могло дойти человѣчество въ своихъ понятіяхъ и представленіяхъ о драматически-прекрасномъ, значило бы осудить на застой и неподвижность одну изъ богатыхъ и плодотворнѣйшихъ сферъ мысли человѣческой. Въ самой Германіи, которая имѣетъ право гордиться Лессингомъ, давно сознана вся относительность его теоретическихъ представленій о драмѣ. «Его «*Гамбургская Драматургія*», говоритъ, напр., одинъ изъ знатоковъ теоріи драмы, Густавъ Фрейтагъ, въ своемъ сочиненіи: *Die Technik des Dramas*, «была *исходнымъ пунктомъ* для національнаго пониманія драматически-прекраснаго. Побѣдоносная борьба, которую велъ онъ въ этомъ сочиненіи противъ тиранніи французскаго вкуса, навсегда сохранитъ ему высокое уваженіе и любовь нѣмцевъ. Для нашего времени эта полемическая часть имѣетъ наибольшую важность. Но гдѣ Лессингъ объясняетъ Аристотеля, тамъ его пониманіе для нашего времени, располагающаго большими средствами, является не вездѣ достаточнымъ; гдѣ онъ, научая, излагаетъ законы творчества, его сужденіе ограничено узкимъ пониманіемъ прекраснаго, на которомъ тогда еще онъ самъ стоялъ». Слова эти приводятся здѣсь не какъ мнѣніе высокаго авторитета, а въ качествѣ отраженія общераспространеннаго научнаго воззрѣнія на значеніе Лессинга.

Общепризнано, что Аристотель поставилъ на непоколебимую почву нѣкоторые изъ важнѣйшихъ законовъ драматическаго дѣйствія. Но со временъ его человѣчество болѣе чѣмъ на два тысячелѣтія стало старше. Не только формы искусства, сцена

и способы изображенія претерпѣли могущественныя измѣненія; но, что̀ еще важнѣе, умственное и нравственное содержаніе человѣка, отношеніе личности къ обществу и человѣчеству и ко всѣмъ могущественнымъ условіямъ земной жизни, идеи свободы, представленія о сущности Божества—все подверглось огромнымъ перемѣнамъ. Съ тѣмъ вмѣстѣ широкая область драматическаго содержанія для насъ утрачена, а взамѣнъ ея пріобрѣтена новая, еще бо̀льшая. Съ нравственными и политическими основами, управляющими нашей жизнью, получили дальнѣйшее развитіе и представленія о прекрасномъ и о значеніи и вліяніи художественнаго. Мысли эти представляютъ собою опять только отраженіе воззрѣній общераспространенныхъ и общепризнанныхъ. Естественно, что Аристотель, выводившій свои знаменитые законы трагедіи изъ существующихъ фактовъ, при всей своей поистинѣ геніальной прозорливости, не могъ предусмотрѣть будущихъ формъ и содержанія драматическаго творчества, хотя, по высокоавторитетнымъ мнѣніямъ, проницательно угадалъ и то, что только въ послѣдующемъ могло найти полное свое примѣненіе [1]). Его геніальные выводы, какъ вѣрно отмѣтилъ Лессингъ, во всякомъ случаѣ «не такъ же понятны», какъ *Элементы* Эвклида, допускаютъ разныя толкованія; нѣкоторые изъ нихъ нуждались въ разъясненіи, другіе въ распространеніи и дополненіи, наконецъ третьи прямо въ измѣненіи, сообразно современнымъ условіямъ драмы. Лессингъ былъ первый, геніально потрудившійся на этомъ поприщѣ, но далеко не исчерпавшій даже первыхъ основъ обширной задачи. Въ листкахъ *Гамбургской Драматургіи* онъ, конечно, не могъ и, по его же собственнымъ словамъ, «не имѣлъ въ виду» охватить все многообразное развѣтвленіе понятій, связанныхъ съ драматическимъ искусствомъ, заботясь главнымъ образомъ о томъ, чтобы освободить Аристотелевы правила отъ

---

[1]) Любопытно мнѣніе Шевырева: «Полная піитика существовала уже въ фактахъ прежде, чѣмъ явилась теорія Аристотеля которая *полнотою уступитъ живой піитикѣ* Греціи» (Теор. поэзіи въ истор. разв.).

сѣти ложныхъ толкованій ложно-классической школы, и направить нѣмецкое драматическое искусство на свободный, оригинальный, *національный* путь. Такъ имъ оставлено безъ подробнаго и яснаго разъясненія даже такое основное положеніе Аристотеля, какъ объ «очищеніи» страха и состраданія чрезъ возбужденіе этихъ самыхъ «страстей» трагедіею,—обстоятельство, давшее самому г. Аверкіеву поводъ вступить на дорогу «повизны» и предложить свое разъясненіе этого положенія. Самъ Лессингъ прекрасно зналъ границы своей дѣятельности. Онъ свободно выходилъ за предѣлы Аристотелевой теоріи, указывая, напр., источникъ совершенства древней драмы и драмы Шекспира въ томъ, что онѣ *національны* и соотвѣтствуютъ каждая духу своего народа и времени,—понятія, значительно уже раздвигающія тѣсные предѣлы представленій, которыя могутъ истекать изъ теоріи Аристотеля. И тотъ, кто, какъ г. Аверкіевъ, вздумалъ бы въ своихъ теоретическихъ воззрѣніяхъ на драматическое искусство ограничиться исключительно Аристотелемъ, истолкованнымъ Лессингомъ, игнорируя все послѣдующее движеніе эстетической науки,—тотъ фатально обрекаетъ себя на извѣстную узость, односторонность и неполноту.

Критическое разсужденіе г. Аверкіева стремится быть возможно доступнѣе, популярнѣе, въ виду того, что «господствующіе у насъ взгляды на искусство вообще, и драматическое въ особенности, оставляютъ желать весьма многаго; они отрывочны, неясны и спутаны». Сообразно съ этимъ, авторъ нашъ насколько возможно старается пояснять теоретическія положенія практическими примѣрами: «Теоретическіе взгляды, выведенные изъ изученія художественныхъ произведеній и оправданные исторіею искусства», говоритъ онъ, «конечно, способны дать ключъ къ пониманію художественныхъ красотъ; но для достодолжнаго достиженія цѣли они должны сопровождаться не одними ссылками, краткими указаніями на поэтовъ, а подробными разъясненіями, разборами цѣлыхъ произведеній, или ихъ частей, по возможности съ разныхъ сторонъ. Поэтому-то я и не скупился на

подобные разборы, непрестанно при этомъ указывая на органическую связь между художественными законами; на то, что исполненіе одного невольно влечетъ за собою соблюденіе другого». Рядомъ съ этими разборами художественныхъ произведеній г. Аверкіевъ отдаетъ не мало мѣста на опроверженіе воззрѣній, несогласныхъ съ теоріею Аристотеля, преимущественно же—ложноклассической теоріи. Такимъ образомъ разсужденіе г. Аверкіева внутренно распадается на три элемента: 1) изложеніе теоріи, 2) разборы художественныхъ произведеній и 3) полемику противъ лже-классицизма и мнѣній, несогласныхъ съ воззрѣніями автора. Удобнѣе разсмотрѣть эти элементы порознь.

Изложеніе теоріи драмы г. Аверкіевъ начинаетъ съ «подражанія», которое Аристотель, какъ извѣстно, считалъ источникомъ искусства. Мнѣніе Лессинга, что задача искусства — помогать намъ оріентироваться въ безконечно разнообразной области прекраснаго, и что возможность этого — въ способности человѣка «включать природу въ извѣстныя рамки, которыхъ она чужда», по частямъ, авторъ нашъ оставляетъ въ сторонѣ; не говоритъ онъ также и о словахъ Лессинга, что «произведеніе смертнаго творца должно быть отраженіемъ цѣлаго, созданнаго вѣчнымъ Творцомъ», хотя оба приведенныя опредѣленія значительно разъясняютъ искусство въ его общихъ цѣляхъ, а частію и въ источникѣ. Г. Аверкіевъ приводитъ только изъ примѣчаній переводчика *Поэтики* Аристотеля, Ордынскаго, разъясненіе Аристотелева термина Μίμησις, какъ обнимающаго собою смыслъ болѣе обширный, чѣмъ «подражаніе», и затѣмъ даетъ нѣсколько собственныхъ размышленій. Смыслъ этого разъясненія тотъ, что «постепенно подымаясь» въ расширеніи слова *подражаніе*, «мы дойдемъ до людей, которые способны не только подмѣчать, наблюдать, но и изучать наблюдаемое», а еще ступень — «и къ сказаннымъ дарованіямъ *присоединяется новое:* способность творить, создавать». Изъ словъ самого же автора очевидно, что подражаніе только при способности творить, создавать получаетъ въ искусствѣ нѣкоторое, далеко не первостепен-

ное и даже не второстепенное, мѣсто, и что «новая» способность творить не истекаетъ изъ способности подражанія. Тѣмъ не менѣе, въ качествѣ термина Аристотеля, не отринутаго и не разъясненнаго Лессингомъ, «подражаніе» остается въ разсужденіи г. Аверкіева источникомъ искусства, и авторъ нашъ только считаетъ нужнымъ замѣтить, что въ томъ смыслѣ, который онъ придаетъ ему, слово *подражаніе* «не заключаетъ въ себѣ ничего унизительнаго, а напротивъ, пріобрѣтаетъ новый, высокій смыслъ». Между тѣмъ, при современномъ состояніи эстетики, едва ли допустимо возводить подражаніе, въ какой бы то ни было степени его и въ какомъ бы то ни было «высокомъ» смыслѣ, въ дѣйствительный источникъ творческаго искусства. Творецъ *философіи безсознательнаго*, Эдуардъ Гартманъ, помѣщаетъ подражаніе на низшую изъ трехъ предварительныхъ ступеней (Vorstufen) художественной дѣятельности, и между прочимъ говоритъ: «Нѣтъ ничего удивительнаго, что эстетическая теорія, какъ и само искусство, начала съ подражанія и затѣмъ старалась изъ этой низшей предварительной ступени вывести и ею объяснить все искусство. При этой попыткѣ тотчасъ же оказалось, что принятый принципъ, хотя онъ и представлялся непосредственно удобнымъ, ни въ какомъ случаѣ не былъ удовлетворителенъ для объясненія искусства, а обнаружилъ стремленіе къ расширенію и выступленію изъ своихъ естественныхъ границъ (über sich selbst hinausweist und fortdrängt). Это не могло быть открыто признано еще тѣми эстетиками, которые въ первый разъ систематически изслѣдовали принципіальное значеніе подражанія; но стремленіе принципа подражанія къ расширенію тотчасъ же сказалось въ томъ, что слово Μίμησις хотя и было удержано, но въ него втиснуто (hineingepfropft) значеніе, выходящее изъ границъ его дѣйствительнаго смысла. Но для позднѣйшихъ эстетиковъ *нѣтъ никакого извиненія*, если они просмотрѣли это обстоятельство и настолько допустили связать свою мысль авторитетомъ Стагирита, что защищали «подражаніе» какъ всеисчерпывающій принципъ искусства, на томъ только основаніи, что ве-

ликій Аристотель установилъ его»[1]). Одинъ изъ позднѣйшихъ эстетиковъ, Карлъ Гроосъ, отдающій изслѣдованію подражанія въ искусствѣ многія страницы своего труда (Einleitung in die Aesthetik) и придающій ему несравненно важнѣйшее значеніе, тѣмъ не менѣе, въ самомъ началѣ своего разсужденія о немъ, считаетъ необходимымъ заявить, что «подражаніе внѣшнему міру ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть принято единственнымъ основаніемъ художественнаго творчества», что «подражаніе внѣшней природѣ есть только такъ сказать одна рука искусства». Замѣчательнѣйшій изъ французскихъ критиковъ исторической школы Тэнъ, придававшій подражанію высокую цѣну въ качествѣ орудія искусства, приписывавшій забвенію «точнаго подражанія» вырожденіе и гибель художественныхъ и въ частности литературныхъ школъ, тѣмъ не менѣе не отводилъ для него значенія ни источника, ни цѣли въ творческой дѣятельности человѣка.

Опредѣленіе источника искусства, данное г. Аверкіевымъ, носитъ печать внутренняго самопротиворѣчія и лишено силы анализа именно потому, что онъ не искалъ подкрѣпленія въ работахъ выдающихся эстетиковъ, ограничиваясь Аристотелемъ и Лессингомъ. Любопытною чертою, обнаруживающею и характеризующею неустановленность его воззрѣнія, является еще новое противорѣчіе, страннымъ образомъ создаваемое имъ для себя. Въ то время какъ въ теоріи трагедіи подражаніе онъ недвусмысленно ставитъ источникомъ искусства и разъясняетъ это свое положеніе, въ предисловіи читаемъ о трудности «научиться слѣдить (въ художественномъ произведеніи) за постепеннымъ раскрытіемъ художественной идеи, разумѣя слово «идея» въ *Платоновскомъ смыслѣ*. Въ письмахъ о Пушкинѣ г. Аверкіевъ склоняется къ воззрѣніямъ Шопенгауера, и говоритъ, что «плодомъ художественнаго мышленія является *идея въ Платоновскомъ смыслѣ*». Извѣстно, однако, что между воззрѣніями на искусство

[1]) Philosophie des Schönen.

Аристотеля, Платона и Шопенгауера лежатъ непримиримыя противорѣчія. Платонъ видѣлъ отраженіе божественной красоты въ произведеніяхъ искусства, формы безплотныхъ идей прекраснаго, *первообразовъ*, существующихъ самостоятельно внѣ земной сферы и доступныхъ созерцанію человѣка, одержимаго манією, а на земное прекрасное смотрѣлъ какъ на слабую тѣнь красоты идеальной; поэты, по его представленіямъ, «не сами собою говорятъ намъ вещи дивныя, ибо они внѣ своего разума, но самъ Богъ чрезъ нихъ къ намъ глаголетъ». Такой источникъ искусства, очевидно, не могъ быть смѣшиваемъ съ подражаніемъ, и Аристотель и Платонъ сдѣлались основателями двухъ эстетическихъ направленій. Что касается Шопенгауера, то достаточно указать на слѣдующія слова его: «слѣдуетъ упомянуть еще пунктъ, въ которомъ *наше ученіе объ идеѣ очень расходится съ Платоновымъ*. Онъ учитъ именно, что предметъ, который изящное искусство стремится представить, *первообразъ живописи и поэзіи, — не идея, а отдѣльная вещь*. Наше все предшествующее изслѣдованіе утверждаетъ прямо противоположное, и мнѣніе Платона тѣмъ менѣе способно сбить насъ, что оно было источникомъ величайшей и общепризнанной ошибки этого великаго человѣка, именно его неуваженія и отрицанія искусства, особенно поэзіи». «Платоновскій смыслъ» идеи, принимаемый г. Аверкіевымъ, особенно въ соединеніи съ «подражаніемъ» и воззрѣніями Шопенгауера, очевидно, ускользаетъ отъ всякаго точнаго объясненія. Быть можетъ нашъ авторъ какимъ-нибудь логическимъ построеніемъ сумѣлъ разъяснить указанныя противорѣчія, но изъ его критическаго разсужденія этого совершенно не видно; оно оставляетъ читателя въ полномъ недоумѣніи на счетъ источника и значенія искусства въ человѣчествѣ.

Нѣтъ никакой надобности слѣдить въ нашемъ изложеніи шагъ за шагомъ за авторомъ въ его послѣдовательномъ разъясненіи теоріи Аристотеля. Руководимый Лессингомъ, г. Аверкіевъ достаточно полно и ясно раскрываетъ все богатое содержаніе

Поэтики великаго греческаго философа. Необходимо остановиться только на тѣхъ пунктахъ, гдѣ эстетическія представленія нашего времени и современное искусство не находятъ въ воззрѣніяхъ Аристотеля и Лессинга достаточныхъ для себя основаній.

Какъ извѣстно, Аристотель отдалъ въ трагедіи предпочтеніе дѣйствію передъ изображеніемъ характеровъ. «Трагедія есть подражаніе не людямъ, а дѣйствію, жизни, счастію; и несчастіе бываетъ въ дѣйствіи. И цѣль трагедіи—дѣйствіе, а не качество. По характеру люди бываютъ какими-нибудь, а по дѣйствіямъ счастливыми и несчастливыми. И такъ, въ трагедіи дѣйствуютъ не для того, чтобы подражать характерамъ, но чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ трагедія и характеры. Такъ что дѣйствія и вымыселъ — цѣль трагедіи. А цѣль важнѣе всего. При всемъ томъ безъ дѣйствія невозможна трагедія, а безъ характеровъ возможна». Г. Аверкіевъ совершенно признаетъ эти положенія безъ оговорки и ограниченій. По его словамъ—дѣло идетъ въ словахъ Аристотеля о томъ, что *должно первенствовать* въ трагедіи *по самой ея сущности*, и, измѣняя нѣсколько слова Аристотеля, авторъ приводитъ его наглядное сравненіе относительной важности въ трагедіи дѣйствія и характеровъ: «характеръ въ трагедіи то же, что краски въ живописи; распорядокъ дѣйствія (у Аристотеля «миоъ», вымыселъ) то же, что рисунокъ. Простой очеркъ, сдѣланный мѣломъ, нравится болѣе, чѣмъ безпорядочно наложенныя краски, какъ бы онѣ ни были сами по себѣ прекрасны». «Возможна ли трагедія безъ дѣйствія?» спрашиваетъ г. Аверкіевъ, и отвѣчаетъ: «Нѣтъ. А возможна ли она безъ характеровъ? Да, безъ нихъ она еще возможна».

Подобное воззрѣніе на драматическое искусство могло быть справедливо только во времена Аристотеля, и современная эстетика вынуждена была отказаться отъ него. Когда еще психологической теоріи въ ея современномъ смыслѣ для искусства не существовало, геніальный умъ Шекспира разгадалъ болѣе важное назначеніе и болѣе опредѣленную цѣль драмы и характеровъ въ ней. Устами Гамлета онъ говоритъ объ актерахъ: «Они

зеркало и краткая лѣтопись временъ», и затѣмъ, тѣми же устами, къ актерамъ: «цѣль драмы была и есть—отражать въ себѣ природу: какъ въ зеркалѣ, въ ней должны отражаться добродѣтель съ ея характерными чертами, порокъ въ его дѣйствительномъ видѣ, времена и люди въ ихъ истинномъ образѣ». Естественно, что при такомъ воззрѣніи на драматическое искусство значеніе характеровъ въ драмѣ вырастаетъ, и позднѣйшая критика, въ лицѣ ея наиболѣе выдающихся представителей, категорически отказалась отъ признанія вывода Аристотеля, какъ мы уже сказали. «При совершенно измѣнившихся условіяхъ цивилизаціи повѣйшаго времени», говоритъ Гервинусъ[1]), «мы считаемъ отдѣленіе дѣйствія отъ характера въ жизни настолько же невозможнымъ, какъ въ искусствѣ утвержденіе, будто бы трагедія возможна безъ характера, но не безъ дѣйствія». «Сравненіе Аристотеля (оно приведено выше) изъ живописи не удачно (nicht treffend); онъ долженъ былъ сдѣлать иное, именно слѣдующее противопоставленіе: лучше ли былъ бы рядъ характеристичнѣйшихъ отдѣльныхъ образовъ, или же одинъ историческій образъ, одно дѣйствіе безъ отпечатка на немъ дѣйствующаго лица, безъ выраженія этого послѣдняго. Въ примѣненіи къ драмѣ вопросъ былъ бы такой: что предпочтительнѣе, — трагедія ли характера съ недостаткомъ дѣйствія, какъ Лессинговъ Натанъ, или же лучшая пьеса интриги испанскаго театра безъ опредѣленныхъ характеровъ. Нѣмецкій вкусъ безъ сомнѣнія высказался бы за первую». Ища объясненія этого различія въ воззрѣніяхъ на драму въ различіи древняго міра отъ новаго, Гервинусъ указываетъ, что «у древнихъ изображеніе характера въ дѣйствительности было менѣе существенно. Герои древней трагедіи дѣйствовали подъ вліяніемъ меньшихъ побудительныхъ причинъ духовнаго свойства и безъ сознательныхъ цѣлей; они совершали нечестивыя дѣянія безъ колебаній; и если, послѣ дѣянія, оно приходило на память съ Ерининіями, то это истекало мало изъ внутренняго сознательнаго мышленія», — въ противополож-

---

[1]) Въ «Shakespeare».

ность людямъ нашего времени. Тѣ же самыя мысли высказываетъ Каррьеръ [1]). «Въ эпосѣ міръ держитъ на своихъ плечахъ героя, въ драмѣ — Атласъ несетъ на себѣ міръ», сказалъ какъ-то Жанъ-Поль, и мы соглашаемся съ нимъ, въ отличіе отъ Аристотеля, который въ своей *Поэтикѣ* пишетъ: «трагедія—представленіе не людей, а дѣйствій, жизни, счастія и несчастія» и т. д. И изложивши воззрѣнія Аристотеля Каррьеръ продолжаетъ: «Аристотель стоитъ здѣсь въ центрѣ греческаго міровоззрѣнія, для котораго внутреннее чувство (die Innerlichkeit des Gemüths) не совершило еще своего цикла развитія, для котораго безконечность субъективности не получила еще значенія. Сообразно этому, все древнее искусство носитъ на себѣ пластически-эпическую печать, отъ которой не могла освободиться и греческая драма». Различіе между древнимъ и новымъ міросозерцаніями настолько должно было повліять на содержаніе и характеръ драматическаго искусства, что, по справедливому мнѣнію одного изъ новѣйшихъ эстетиковъ, древнимъ даже не были бы понятны, были бы совершенно чужды Гамлетъ и Макбетъ съ своей сложной душевной жизнью, съ своими колебаніями и сомнѣніями; Макбетъ аѳинянамъ показался бы на сценѣ совершенно невыносимымъ, слабымъ, лишеннымъ свойствъ героя. Значеніе именно характеровъ для современной драмы въ разъясняемомъ смыслѣ составляетъ въ настоящее время общепризнанную истину. Можетъ возникнуть вопросъ въ томъ смыслѣ, что, при такомъ воззрѣніи на древнюю и новую драму, человѣкъ античнаго міра представляется какъ бы менѣе одареннымъ духовными силами, а мысль эта не недопустима. Но вопросъ этотъ удачно затрогиваетъ Фрейтагъ. «Если», говоритъ онъ, «личности принадлежатъ къ эпохѣ эпической, въ которой въ дѣйствительности рефлексія еще мало развита, а зависимость отдѣльныхъ лицъ отъ примѣра другихъ, отъ правовъ и обычаевъ значительно больше, то внутреннее содержаніе этихъ людей можетъ быть не бѣднѣе сильными чув-

[1]) Въ «Aesthetik» и въ «Poesie».

ствами, но будетъ много бѣднѣе въ способности (въ возможности) выразить эти чувства на языкѣ, сообразно съ чѣмъ и характеры будутъ въ драматическомъ смыслѣ бѣднѣе». Высказанныя выше мысли точно также имѣютъ характеръ не меньшей общеизвѣстности.

Вопросъ о значеніи характера въ драмѣ тѣсно связанъ съ Аристотелевымъ опредѣленіемъ драмы, какъ дѣйствія возбуждающаго страхъ и состраданіе. Опредѣленіе это принадлежитъ къ тѣмъ геніально-проницательнымъ мыслямъ, противъ которыхъ вѣка оказались безсильны. Понынѣ возбужденіе страха и сострадапія остается неоспоримымъ видовымъ отличіемъ трагедіи отъ другихъ видовъ драматическаго искусства. Но и оно, какъ и другія опредѣленія Аристотеля, требуетъ разъясненія. Само въ себѣ, въ своемъ внутреннемъ смыслѣ оно нашло геніальнаго толкователя въ лицѣ Лессинга. Но, выходя изъ предѣловъ его точно опредѣленнаго содержанія, мы встрѣчаемся съ обширнымъ вопросомъ о томъ, *какъ* и *чѣмъ* вызываетъ трагедія чувства страха и сострадапія. Аристотель отвѣчаетъ на это новымъ опредѣленіемъ трагедіи, какъ *подражанія дѣйствію важному и законченному*. Рѣшеніе вопроса не получается еще отсюда, ибо опредѣленія «*важнаго* дѣйствія» нѣтъ. Мало подвигаемся мы впередъ и узнавъ расчлененіе дѣйствія на составные элементы: вымыселъ, характеръ, рѣчь, образъ мыслей, сценическую обстановку и пѣсенную часть, — затѣмъ на части вымысла: переломъ и узнаніе. Въ дальнѣйшихъ опредѣленіяхъ Аристотеля мы видимъ, что страхъ и состраданіе вызываютъ страшныя дѣйствія, ужасающіе поступки, напр. «если братъ брата, или сынъ отца, или мать сына, или сынъ мать убиваетъ, или собирается убить, либо другое что-нибудь подобное дѣлаетъ». Указаніе на подобные случаи также не рѣшаетъ вопроса. Современная эстетика естественно должна была искать ближайшихъ опредѣленій, что такое *трагическое*, и мы видѣли, что, говоря о важности характера въ драмѣ, она вмѣстѣ съ тѣмъ постоянно должна была задѣвать и вопросъ о трагическомъ и такъ или иначе рѣшать его. Аристотелевское

«страданіе» человѣка въ драматическомъ происшествіи современными эстетиками мотивируется различно. Шопенгауеръ, напр., говоритъ, съ своей оригинальной точки зрѣнія, что «цѣль этой высшей поэтической дѣятельности (трагедіи) составляетъ изображеніе страшной стороны жизни», того, «что невыносимое страданіе, горе человѣчества, тріумфъ злобы, издѣвающееся владычество случайности и неотразимая гибель праведнаго и невиннаго выводятся здѣсь предъ нами: ибо здѣсь заключается многозначительный намекъ на свойство міра и существованія. Это — то *противоборство* воли самой себѣ, которое здѣсь, на высшей ступени ея объективаціи, грозно выступаетъ въ полнѣйшемъ своемъ развитіи». Трагическія явленія онъ выводитъ частію изъ «самаго человѣчества, *въ силу пересѣкающихся стремленій воли*, въ силу злобы и извращенія большинства». Очевидно, Шопенгауеръ говоритъ о драматической коллизіи. По Гегелевской эстетикѣ драматическая поэзія «составляетъ *изъ столкновенія между страстями и характерами* и изъ развязки подобной борьбы центръ своихъ представленій»; «трагическое состоитъ главнымъ образомъ въ зрѣлищѣ подобной борьбы и ея развязки». Подобныя же воззрѣнія находимъ у цитированныхъ и нецитированныхъ эстетиковъ нашего времени, при чемъ борьбѣ, столкновеніямъ придается характеръ всеобщаго отраженія человѣческаго міра съ его нравственными началами, управляющими жизнью. Торжество послѣднихъ въ идеѣ есть тотъ нравственный смыслъ, который присущъ поэзіи, и, наприм., Рётчеръ основываетъ весь свой анализъ «Короля Лира» именно на идеѣ нравственныхъ отношеній въ человѣчествѣ.

Нашъ авторъ, напротивъ, чуждается подобныхъ вопросовъ,— ихъ нѣтъ у Аристотеля и Лессинга. Можно было бы сказать, что онъ вращается въ заколдованномъ кругѣ: «трагическое возбуждаетъ страхъ и состраданіе, а страхъ и состраданіе возбуждаются трагическимъ»,— если бы онъ не охарактеризовалъ страданія, достойнаго имени трагическаго, извѣстными словами Шиллера: «конечная цѣль искусства есть изображеніе сверхчувственнаго, и трагическое искусство въ особенности достигаетъ этого

тѣмъ, что дѣлаетъ для насъ наглядною независимость нравственнаго начала отъ законовъ природы въ состояніи аффекта». И единственный выводъ, который даетъ авторъ, нѣсколько удовлетворяя читателя, тотъ, что «изображеніе страданій есть одно изъ могущественныхъ средствъ, ведущихъ къ изображенію личности человѣческой въ дѣйствіи». Но здѣсь онъ приходитъ, слѣдовательно, къ представленію важности характера въ трагедіи, становясь въ самопротиворѣчіе.

Стоя на точкѣ зрѣнія, столь отдаленной отъ настоящаго времени, авторъ едва упоминаетъ о трагической борьбѣ, о столкновеніяхъ, о коллизіяхъ, относя ихъ ко второстепеннымъ стихіямъ трагическаго дѣйствія, и замѣчая неодобрительно, что не рѣдко выдавали ихъ въ наше время за главныя и опредѣляющія драматическую форму произведенія. Но къ трагической коллизіи, какъ мы сейчасъ видѣли, обращались умы высокіе и проницательные, къ вопросу о ней автору слѣдовало бы отнестись съ бо́льшимъ вниманіемъ.

Вопросу объ «очищеніи страстей страха и состраданія» трагедіею авторъ посвящаетъ подробное разъясненіе. Это положеніе Аристотеля принадлежитъ къ самымъ темнымъ. Лессингъ привелъ мнѣніе Дасье, сущность котораго въ томъ, что трагедія научаетъ не слишкомъ бояться несчастія, мужественно переносить самые бѣдственные случаи, сравнивая собственныя несчастія съ гораздо болѣе ужасными, изображенными въ трагедіи. Считая такое разъясненіе не вполнѣ удовлетворительнымъ, Лессингъ ограничился, однако, немногими замѣчаніями, сказавъ между прочимъ, что «трагическое состраданіе относительно страха и трагическій страхъ относительно состраданія должны проявляться въ мѣру, не допуская излишка или недостатка». На почвѣ этого воззрѣнія и построены разсужденія автора. «Какимъ образомъ», спрашиваетъ онъ, «состраданіе способно очищать какъ излишекъ такъ и скудость нашего состраданія?» Излишекъ страданія заключается въ его неразборчивости, человѣкъ поражается простымъ фактомъ страданія, и трагическое искусство говоритъ ему, что

не всякое страданіе заслуживаетъ нашего состраданія. Скудость состраданія очищается изображеніемъ незаслуженнаго страданія, пробуждающимъ вѣру, что такое страданіе возможно. Такъ же и страхъ. Мы сострадаемъ правильно, когда обнаруживаемъ состраданіе къ несчастію, превышающему вину, а отсюда, изъ факта страданія, превышающаго вину, доказательство «людямъ черезчуръ безстрашнымъ, что и имъ есть чего бояться». Все это, однако, только тавтологія, основанная на правилахъ Аристотеля о составленіи хорошей трагедіи. Аристотель требовалъ такого изображенія дѣйствія, «чтобы правдивые люди не являлись переходящими отъ счастія къ злосчастію», потому что это не страшно и не жалостно, а возмутительно; «чтобы порочные не переходили отъ несчастія къ счастію»: тутъ ничего нѣтъ, чему быть слѣдуетъ, — ни жалости, ни страха, ни состраданія; «ни чтобы слишкомъ порочный переходилъ отъ счастія къ злосчастію» — жалость тутъ еще быть можетъ, но ни страха, ни состраданія. По объ эти же самыя правила и разбиваются разсужденія нашего автора. Г. Аверкіевъ видитъ «очищеніе» трагедіею страха и состраданія въ томъ, что представляются зрителю такія страданія, которыя возбуждаютъ законный страхъ и состраданіе и этимъ не даютъ развиваться ложнымъ видамъ ихъ по поводамъ недостаточнымъ; а правила Аристотеля собственно и утверждаютъ, что если представлено будетъ событіе, не долженствующее возбуждать страхъ и состраданіе, напр. переходъ слишкомъ порочнаго отъ счастія къ злосчастію, то въ зрителяхъ и не будетъ возбуждено ни страха, ни состраданія. Такимъ образомъ вопросъ объ «очищеніи» страстей г. Аверкіевымъ ни мало впередъ не подвинутъ, но за то вопросъ объ эстетическомъ вліяніи страха и состраданія, т. е. какимъ образомъ изъ страха и состраданія возникаетъ эстетическое наслажденіе, оставленъ, какъ увидимъ и ниже, почти не затронутымъ. Если бы авторъ слишкомъ узко не придерживался «старой» теоріи, онъ встрѣтился бы съ этимъ сложнымъ и запутаннымъ вопросомъ не у одного изъ выдающихся эстетиковъ. Слѣдуетъ здѣсь сказать, что и всѣ самостоя-

тельныя разсужденія автора, напр., о комедіи, носятъ тотъ же характеръ недостаточности для полнаго разъясненія ставимыхъ вопросовъ.

Все вышеизложенное имѣетъ цѣлію показать, что односторонее увлеченіе старой теоріей Аристотеля, истолкованнаго Лессингомъ, неизбѣжно должно было наложить на трудъ г. Аверкіева печать неполноты и извѣстнаго безсилія предъ многообразными вопросами, связанными съ драмой, какъ художественнымъ произведеніемъ. Г. Аверкіевъ, страннымъ образомъ, не обратилъ вниманія на заявленіе, сдѣланное самимъ Лессингомъ въ одной изъ послѣднихъ статей *Гамбургской Драматургіи:* «Въ этихъ листкахъ», говоритъ онъ, «вовсе *не имѣлось въ виду излагать теорію драмы. Я не обѣщалъ разрѣшать всѣхъ тѣхъ затрудненій, которыя встрѣчаю.* Пусть мои мысли лишены систематичности, пусть даже будутъ въ противорѣчіи между собою, лишь бы вызывали на размышленіе. Здѣсь я стремился только дать закваску мышленія (fermenta cogitationis)».

Переходимъ къ полемикѣ г. Аверкіева противъ «теорій», противорѣчащихъ его воззрѣніямъ. Возраженія его безсистемно разсѣяны по всему разсужденію. Главные свои удары онъ устремляетъ противъ французской ложноклассической теоріи и драмы и противъ испанской драмы. Всѣ возраженія его извѣстны: это указанія на господство въ испанской и французской драмѣ извѣстныхъ условностей, на отсутствіе въ ней строго развитыхъ характеровъ и внутренняго единства, не допускающаго въ драматическомъ произведеніи ничего, что не было бы связано съ идеею его законами необходимости или вѣроятія. Характеръ этихъ возраженій чисто полемическій. «Вотъ сколько несчастій отъ того, что сцена узка и обстановка плоха!» восклицаетъ нашъ авторъ по поводу жалобъ Вольтера на причины, задерживавшія будто высокую патетичность французскаго театра. «Фернейскій философъ забываетъ (!), повидимому, что тотъ писатель, чье воображеніе свободно только въ виду блестящей обстановки, не болѣе какъ ремесленникъ» и т. д. Или, напр., изложивъ содер-

жаніе Корнелева *Сида*, авторъ говоритъ: «Вотъ оно формальное единство! Похоже ли оно сколько-нибудь на истинное, на открытое Аристотелемъ въ лучшихъ созданіяхъ греческой музы?» Само собою разумѣется, что солидныя доказательства были бы цѣлесообразнѣе этихъ полемическихъ пріемовъ, а доказательства, приводимыя авторомъ, не рѣдко шатки и необработаны, если не отсутствуютъ совершенно. Такъ, въ данномъ случаѣ, изложивъ содержаніе Сида до того момента, когда Родриго убиваетъ отца Химены, авторъ разсуждаетъ: «Въ судьбѣ любящихся наступаетъ перемѣна счастія, узелъ драмы завязывается. Чѣмъ же развяжется дѣйствіе? Что превозможетъ въ Хименѣ: любовь къ убитому отцу, или любовь къ Родриго? Превратится ли любовь Химены къ Родриго въ ненависть, проститъ ли она ему? Или, наконецъ, любовь къ отцу окажется равносильною любви къ женщху: тогда разладъ съ собою либо сломитъ Химену, приведетъ ее къ трагическому концу, либо ей останется выходъ въ религіи, въ удаленіи отъ міра. *Таковымъ, думается, долженствовалъ бы быть по необходимости или вѣроятію исходъ завязаннаго дѣйствія.* Но таковъ ли онъ у Корнеля?» И авторъ досказываетъ дальше содержаніе пьесы, говоря, что «выдвигается рядъ случайностей»: нападеніе мавровъ, побѣда надъ ними Родриго и пр. Такимъ образомъ простой пересказъ, съ небольшими указаніями автора, долженъ доказать «формальное единство» пьесы. Читатель едва ли уразумѣетъ, почему нападеніе мавровъ — случайность, не оправдываемая закономъ вѣроятія; въ эпоху Сида такія нападенія были дѣломъ очень вѣроятнымъ, — а побѣда Родриго ужъ совсѣмъ была бы вѣроятна. Исходъ завязаннаго дѣйствія, предложенный авторомъ, конечно, вѣроятенъ, но авторъ Сида хотѣлъ держаться испанскаго преданія, передававшаго дѣйствительный фактъ. А по Аристотелю, если это «случилось, то возможно, потому что если не было бы возможно, то и не случилось бы». «Формальное единство» пьесы оказывается, такимъ образомъ, недоказаннымъ. И дѣло въ томъ, что г. Аверкіевъ, страннымъ образомъ, игнорируетъ законъ

мотивированія; нужно было доказать, что происшествія въ *Сидѣ* остались не мотивированными ни общей идеею трагедіи, ни характерами героевъ и никакими другими основаніями вѣроятія; если бы событія вытекали изъ законныхъ причинъ, они были бы художественно возможны, и въ Сидѣ получилось бы не формальное, а художественное единство. И въ самомъ дѣлѣ, вѣдь, въ нападеніи мавровъ ничего невозможнаго нѣтъ, иначе пришлось бы признать многое случайностью въ лучшихъ драмахъ и Шекспира.

Но не въ этомъ, однако, главное неудобство полемическихъ стремленій г. Аверкіева. Нападенія на ложный классицизмъ представляютъ собою анахронизмъ; онъ давно сталъ достояніемъ исторіи литературы, его вліяніе не опасно. Въ самой Германіи, гдѣ нѣкогда Лессингъ велъ противъ него побѣдоносную войну, давно уже исчезли всѣ поводы къ нападеніямъ на него. Гораздо бо́льшую опасность представляетъ невѣрное пониманіе испанской и французской драмы, оказавшей великія услуги развитію человѣческаго слова. Г. Аверкіевъ назначаетъ свою книгу для публики, надѣясь, что «не безполезна будетъ она для любителей и цѣнителей искусства», и ему естественнѣе было желать — дать правильное пониманіе исторически-знаменитыхъ произведеній литературы. Никто не сомнѣвается, что ни испанская, ни французская драмы не удовлетворяютъ современнымъ теоретическимъ требованіямъ, но было бы небезполезно указаніе, что онѣ возникли или на почвѣ, или подъ вліяніемъ той самой теоріи великаго Аристотеля, во имя которой онѣ теперь осуждаются, въ то время какъ Шекспиръ выросъ на почвѣ національнаго средневѣковаго искусства, что послѣднему же обязаны нѣкоторыми своими лучшими и сильными сторонами Мольеръ, а въ Испаніи два національныхъ драматическихъ генія: Лопе-де-Вега и Кальдеронъ. Съ другой стороны, для болѣе опредѣленнаго представленія о значеніи ложнаго классицизма необходимо было бы знать, что столь стѣснительныя «единства» его, вызывающія нападки автора, были результатомъ не произвола и отсутствія вкуса во

французскихъ писателяхъ, а естественно и почти необходимо вытекли изъ стремленія ограничить безграничный произволъ мистерій, мираклей и моралите, совершенно свободно смѣшивавшихъ на одной и той же «сценѣ», на однихъ и тѣхъ же подмосткахъ всѣ времена и мѣстности. И «молодымъ драматургамъ», и «любителямъ и цѣнителямъ искусства», для которыхъ назначаетъ свое изслѣдованіе авторъ, было бы въ высшей степени полезно знать, что правила Аристотеля не могутъ еще быть источникомъ живого драматическаго искусства, плодоносные корни котораго, какъ и всѣхъ другихъ проявленій духовной жизни, могутъ принести достойные плоды только на почвѣ народнаго духа. Г. Аверкіевъ неоднократно направляетъ свои удары противъ испанской драмы; но исторія литературы говоритъ намъ, что въ эпоху возрожденія, съ начала XVI вѣка, со времени, по крайней мѣрѣ, Бартоломея де Торресъ Нахарро, въ Испаніи возникаетъ стремленіе подчинить литературное творчество правильности античной драмы, но что стремленія эти разбились о духъ среднихъ вѣковъ и о право народнаго вкуса, слишкомъ сильные, чтобы ученые реформаторы могли достигнуть своей цѣли. Испанія имѣла при этихъ условіяхъ Лопе-де-Вега и Кальдерона. Во Франціи эти стремленія удались — и въ ней были Расинъ и Корнель, огромные таланты которыхъ принесли бы, по мнѣнію многихъ (напр. Sepet, автора «Le drame chrétien au moyen âge»), гораздо больше пользы національному искусству, если бы не были подчинены деспотическому гнету теоріи, а сохранили бы больше связи съ національными преданіями драматическаго искусства.

Важное мѣсто въ разсужденіи г. Аверкіева занимаютъ критическіе разборы цѣлыхъ произведеній и частей ихъ съ цѣлію разъясненія теоретическихъ взглядовъ. Выше приведенъ одинъ изъ подобныхъ разборовъ, именно Корнелевской трагедіи *Сидъ*. Это—одинъ изъ наименѣе удачныхъ, быть можетъ, вслѣдствіе его краткости, а также полемическаго настроенія автора. Среди разборовъ г. Аверкіева встрѣчаются, рядомъ съ подоб-

ными, и такіе, которые отличаются въ значительной степени проницательностью и остроуміемъ, въ высшемъ значеніи этого слова. Руководимый теоріею, строго опредѣленною, хотя, какъ показано выше, узко и односторонне принятою, авторъ владѣлъ надежнымъ орудіемъ для оцѣнки художественныхъ произведеній, по крайней мѣрѣ съ точки зрѣнія ихъ внѣшняго строя, и указанія его весьма цѣнны для читателя. Къ такимъ удачнымъ разборамъ слѣдуетъ отнести разборы Пушкинскихъ *Донъ Жуана*, *Бориса Годунова* и отдѣльно *сцены у фонтана* въ послѣднемъ, затѣмъ *Макбета*, *Короля Лира* и др. Нужно имѣть въ виду, что разборы г. Аверкіева имѣютъ спеціальную цѣль — оправдать и разъяснить теоретическіе взгляды, и они касаются всегда именно извѣстной стороны художественнаго произведенія; къ одному и тому же произведенію авторъ возвращается по нѣскольку разъ по поводу различныхъ законовъ теоріи; слѣдовательно, къ нимъ могутъ быть и предъявлены только спеціальныя требованія; они не претендуютъ ни на всеобъемлющую полноту, ни на психологическое разъясненіе художественныхъ произведеній.

Статья «Три письма о Пушкинѣ», по мысли г. Аверкіева, должна составлять необходимое дополненіе къ разсужденію о драмѣ. «Въ ней — дальнѣйшее разъясненіе взглядовъ Аристотеля на поэзію и творчество въ связи съ воззрѣніями новѣйшихъ ученыхъ; въ ней резюмированы взгляды греческаго философа на драму; въ ней, наконецъ, кромѣ характеристики отличительныхъ свойствъ таланта нашего великаго поэта, указано на сродство строя «Бориса Годунова» со строемъ античной трагедіи».

Авторъ стремится прежде всего разъяснить, что такое поэтъ. Отвергая пониманіе Тэна, назвавшаго Шекспира «чистымъ воображеніемъ», онъ принимаетъ значеніе художественнаго творчества въ *шопенгауеровскомъ* смыслѣ, въ смыслѣ изображенія *платоновскихъ идей*. Мы имѣли уже случай говорить объ этомъ самопротиворѣчивомъ опредѣленіи, но здѣсь оно принимаетъ болѣе опредѣленный характеръ. Поэтическіе образы, отраженія идей, суть результаты знанія, добытаго не дробнымъ изученіемъ и

наблюденіемъ, не отвлеченіемъ отъ дѣйствительности, а непосредственнымъ созерцаніемъ, интуиціею. «Поэтическая дѣятельность полезна именно тѣмъ особаго рода знаніемъ, которое она даетъ людямъ и котораго наука, плодъ отвлеченнаго мышленія, дать не въ силахъ». Далѣе идетъ изложеніе теоріи Аристотеля съ принципомъ искусства «подражаніе», но съ замѣчаніемъ, что «поэтъ не только подражатель, но и творецъ», въ своихъ образахъ «не повторяющій дѣйствительности, но дающій намъ ея идею», и въ заключеніе выводится призваніе поэзіи уже не сообщать особыя знанія, а путемъ «очищенія страстей» образовывать въ насъ «добродѣтельный навыкъ восторгаться истинно высокимъ и прекраснымъ», при чемъ эстетическое удовольствіе и заключается въ «мѣрномъ возбужденіи» страха и состраданія, а также смѣха. Увлеченіе теоріей Аристотеля, очевидно, опять приводитъ автора къ трудно согласимымъ противорѣчіямъ и опять вопросъ объ «эстетическомъ наслажденіи» остается въ сущности не затронутымъ, такъ какъ возбужденіе «мѣрнаго страха и состраданія» не объясняетъ его. Таково первое «письмо».

Во *второмъ* письмѣ г. Аверкіевъ собираетъ взгляды Пушкина на поэзію, и на основаніи отзыва его о Шекспирѣ, какъ о «развивающемъ передъ зрителемъ изъ обстоятельствъ ихъ разнообразные, многосложные характеры», сближаетъ Пушкина съ Аристотелемъ. «Мы точно читаемъ Аристотеля», восклицаетъ г. Аверкіевъ. «И онъ (Пушкинъ) твердилъ *о подчиненіи* характера дѣйствію» и т. д.; «и онъ говорилъ, что характеры должны быть «похожи». «Припомнивая слова Аристотеля, и видя значеніе, которое Пушкинъ придавалъ плану, его недовольство, когда лица изображаются только какъ типическія воплощенія страсти», г. Аверкіевъ заключаетъ, что Пушкинъ «принадлежитъ къ поэтамъ богато одареннымъ отъ природы, или къ поэтамъ объективнымъ, по терминологіи германской философіи». Но кто же сомнѣвался когда въ великомъ талантѣ Пушкина, и неужели необходимъ Аристотель для подтвержденія этого? Затѣмъ обращаетъ на себя вниманіе мысль, что поэты, богато одаренные отъ природы, суть

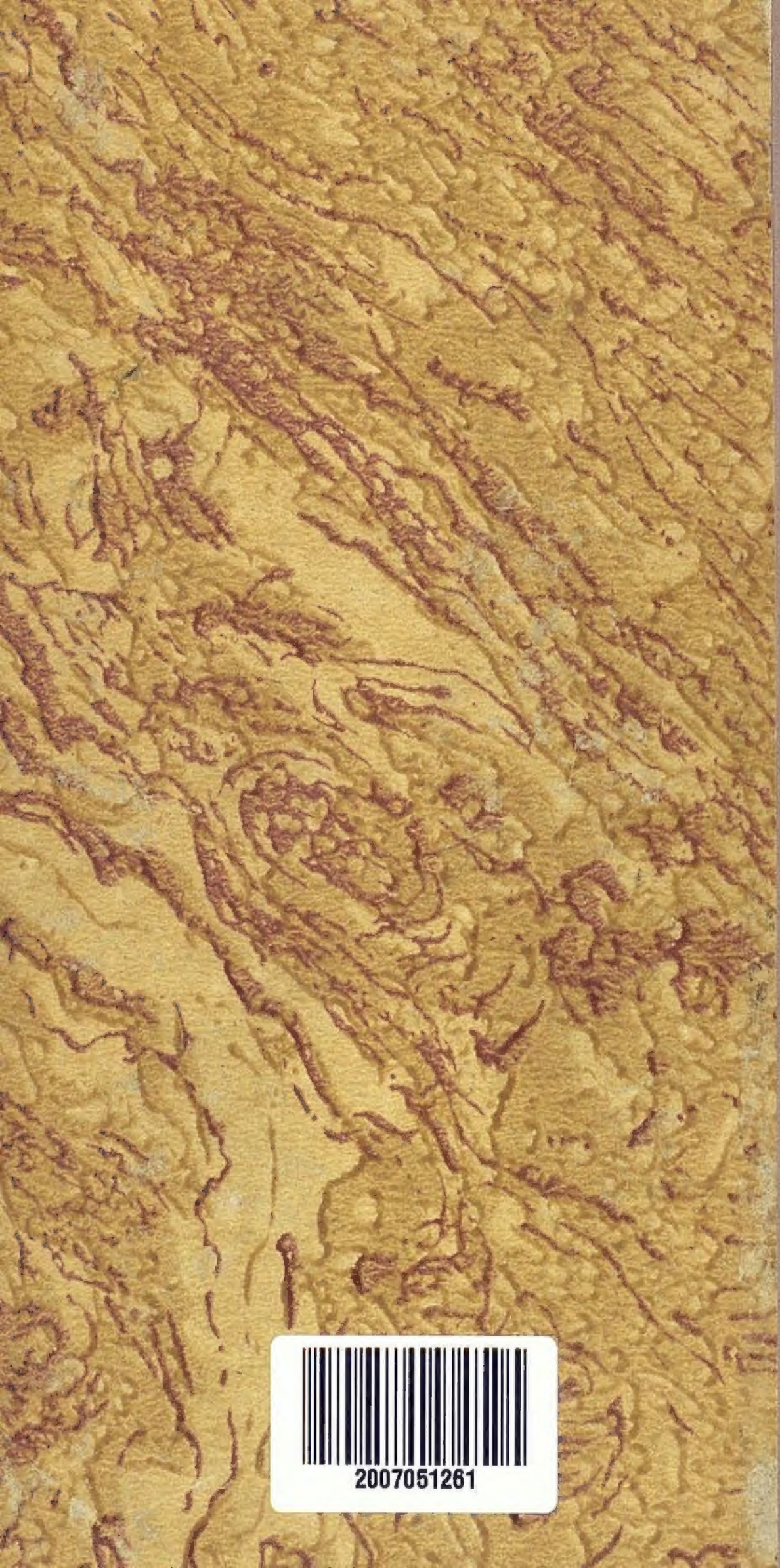
поэты объективные; но едва ли нужно доказывать, что и субъективные поэты бываютъ одарены отъ природы весьма богато. Сонетъ Пушкина: «Поэтъ не дорожи любовію народной», и стихотвореніе: «Я памятникъ себѣ воздвигъ» и нѣсколько другихъ служатъ автору къ довершенію характеристики поэта.

Въ *третьемъ* письмѣ г. Аверкіевъ сравниваетъ Пушкина, какъ многосторонняго поэта, великаго выразителя *идей* русской дѣйствительности, съ другими міровыми поэтами. Сопоставленіе съ Шиллеромъ приводитъ автора къ тому выводу, что Шиллеръ хотя и «удивителенъ, но никогда не возвышался до созданія истиннаго характера», въ противоположность Пушкину. Сопоставленіе съ Шекспиромъ прежде всего выражается авторомъ въ томъ, что Шекспиръ былъ существенно драматургъ», Пушкинъ же былъ поэтомъ въ самомъ обширномъ значеніи слова: ему были равно доступны всѣ роды поэзіи». Далѣе Шекспиръ рисовалъ человѣка въ одержаніи *страсти*, *одолѣвающей людей;* шекспировскіе герои «возбуждаютъ въ насъ страхъ *непосильной борьбы со страстью*». Это, по автору, если не недостатокъ, то «вензелевая печать его генія». «Напрасно мы стали бы искать у великихъ древнихъ трагиковъ чего-либо подобнаго: они иначе понимаютъ трагическое», возбуждая трагическіе страхъ и состраданіе, въ чемъ, по автору, и есть единственное назначеніе трагедіи. У Пушкина же мотивъ *поборенія страсти* нашелъ свое поэтическое выраженіе въ образѣ Татьяны. Свойства Пушкина — *спокойное созерцаніе* дѣйствительности, а поэтъ, обладающій спокойствіемъ созерцанія, можетъ *ясные и полные другихъ выразить въ идеи,* гдѣ спокойствіе будетъ необходимымъ признакомъ. Въ «Борисѣ Годуновѣ» Пушкинъ рисуетъ характеръ *не* при помощи страсти, *какъ Шекспиръ*, а при помощи роковой и неизбѣжной судьбы, вызванной тяжкимъ грѣхомъ Бориса; мотивъ этотъ сближаетъ трагедію Пушкина съ древними, и автору «думается, что Борисъ знаменуетъ собою поворотъ къ сближенію новой трагедіи съ античною».

Таковы «письма» г. Аверкіева о Пушкинѣ. Неоднократно

доказана вся нецѣлесообразность и безплодность подобныхъ сравненій поэтовъ, и только развѣ чувство національной гордости можетъ одно быть удовлетворено воззрѣніями г. Аверкіева. Что касается до «Бориса Годунова» Пушкина, то онъ можетъ знаменовать нѣчто другое. Именно, дѣтство общественной мысли и неразвитость общественной жизни какъ въ греческой, такъ и въ русской поэзіи могли оказаться одинаковыми результатами, и никакого «поворота» «Борисъ» можетъ и не знаменовать. Нельзя, однакоже не признать, что поэтическая личность Пушкина пріобрѣтаетъ довольно яркую характеристику въ сопоставленіяхъ г. Аверкіева. На сопоставленіе трагедій Шекспира съ древними, на значеніе трагической коллизіи и вообще на большинство вопросовъ, также затрогиваемыхъ авторомъ въ письмахъ о Пушкинѣ, отвѣты даны при разсмотрѣніи теоретическихъ взглядовъ г. Аверкіева.

Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ, что въ трудѣ г. Аверкіева есть органическій недостатокъ, вытекшій главнѣйшимъ образомъ изъ его преклоненія передъ Аристотелево-Лессинговской теоріей въ узкомъ смыслѣ, въ ошибочномъ признаніи ея не подлежащею дальнѣйшей разработкѣ. Но какъ ни великъ этотъ недостатокъ, разсматриваемый трудъ г. Аверкіева имѣетъ и относительно значительныя достоинства. Распространеніе знакомства съ теоріей Аристотеля въ русскомъ читающемъ обществѣ, притомъ въ такой доступной формѣ, съ объясненіемъ многочисленными примѣрами изъ художественныхъ произведеній, — дѣло въ высокой степени желательное, тѣмъ болѣе, что надлежащее пониманіе и современной эстетики и критики безъ знакомства съ этой теоріей не возможно. Трудъ г. Аверкіева, представляющій къ тому же почти единственное въ своемъ родѣ явленіе въ русской литературѣ, вообще крайне бѣдной сочиненіями по вопросамъ эстетики, — въ этомъ смыслѣ заслуживаетъ полнаго сочувствія. И потому нахожу возможнымъ ходатайствовать передъ Академіей Наукъ о награжденіи г. Аверкіева пушкинской преміей.


2007051261